Quêtes littéraires n° 6, 2016

Anna Ledwina

Université d'Opole

Le Navire Night : le mélange des genres et des arts

L'hybridité, entendue actuellement en tant qu'apologie de l'hétérogène, se manifestant par le mélange, l'intertextualité et le métissage, trouve sa parfaite expression dans l'œuvre de Marguerite Duras, à la fois romancière, dramaturge et cinéaste, qui s'est définie comme une « chambre d'échos » (Duras et Gauthier, 1974 : 190). Sa création illustre une certaine « rupture », puisque l'écrivaine transgresse constamment les délimitations formelles classiques et circule à travers les catégories génériques pour investir tantôt le roman, tantôt le théâtre, tantôt le scénario ou le film (*cf.* Burgelin et Gaulmyn, 2001). Cette subversion favorise, semble-t-il, l'émergence d'une nouvelle forme liée à la réalisation filmique. *Le Navire Night* constitue un exemple-type d'une telle pratique. Il peut être défini comme « hybride » d'après la conception de l'écriture poético-romanesque ou celle de l'écriture filmique.

Notre objet sera d'analyser *Le Navire Night* pour montrer que la production durassienne interroge, de façon insistante, la représentation. Fruit d'un travail de réécriture et de transgression de la « loi du genre », selon Jacques Derrida, s'accompagne d'un questionnement de la représentation. Un tel questionnement en fait une œuvre hybride, en ce qu'elle s'ouvre aux autres arts, dont le signe emblématique reste la mention « Texte-Théâtre-Film ». Ainsi, l'on note la fusion des trois composants en un, qui débouche sur une œuvre hybride faite de niveaux superposés de sens multiples. Ce qui donne l'occasion de reconnaître les différents lieux du récit, du drame, des images, voire au-delà des conventions, une symbiose du réel et du poétique. Nous chercherons également à prouver que l'hybridité offre à la femme de lettres un horizon ouvert. Débarrassée des limites étouffantes des genres et de la tradition, la création durassienne démontre constamment l'hétérogénéité. Cet article en prendra acte, par l'étude des rapports subtils qui traversent *Le Navire Night* afin de mettre en relief la pertinence de la notion de texte hybride dans une œuvre qui postule l'illimité de l'écriture, irréductible à tout schéma.

Dr hab. Anna Ledwina – maître de conférences à la Chaire de Culture et Langue françaises de l'Université d'Opole. Adresse pour correspondance : Chaire de Culture et Langue françaises, Université d'Opole, Pl. Kopernika 11a, 45-040 Opole, Pologne ; e-mail : aledwina@uni.opole.pl

1. Vers la notion d'hybridité

Avant de dégager la nature multiple du *Navire Night*, nous proposons de réfléchir sur le concept durassien de texte. Chez l'auteure de *L'Amant*, dont l'esthétique se démarque par une écriture voisine du langage cinématographique, la porosité des frontières génériques aboutit à une confusion entre fiction et réalité, surtout à partir des années 1980. À ce brouillage existentiel, assumé dans la phrase célèbre « J'ai vécu le réel comme un mythe » (Duras, 1990 : 18), font écho diverses hybridations de l'œuvre qui se manifestent entièrement par la publication du livre d'*India Song* (1973) au sous-titre éloquent « Texte, Théâtre, Film ».

Duras, influencée par le structuralisme qui, avec la revue *Tel Quel*, remplace la catégorie générique par la catégorie « texte », reconnue comme une structure ouverte et fragmentaire ; ainsi que par la psychanalyse de Jacques Lacan et sa conception du sujet pluriel de l'écriture, montre un grand intérêt pour la théorie du « texte » (*cf.* Chalonge, 2002 : 163-174)[1]. Celui-ci présente une forme plus souple, s'affranchit des limites génériques et artistiques, en répondant à la sensibilité moderne (Reboul, 2016 : 18 ; Selao, 2003 : 26-27).

Le texte tel que l'envisage la femme de lettres empêche toute classification de ses livres sous des désignations traditionnelles et va inconstestablement vers un brassage générique affiché par le biais de « Texte-Théâtre-Film » (Clerc et Carcaud-Macaire, 2004). Ainsi, l'on parle de l'hybridité. Cette dernière se laisse interpréter, au sens large du terme, comme une présence des « signes poétiques » dans l'écriture romanesque (*cf.* Alazet, Blot-Labarrère, Harvey, 2002). En tant que trait caractéristique du style « cinématographique » l'hybridité accorde un rôle important à l'abondance d'effets « visuels ». Cela résulte du fait que l'écrivaine offre un texte exploitable aussi bien à l'écran qu'à la scène : « refusant la taxinomie, [Duras] signe des textes de plus en plus hybrides, appelant indifféremment le plateau, l'écran, la lecture solitaire » (Quirconi, 2005 : 173). Elle traite le texte, théâtre d'une production où se rejoignent auteur et lecteur, et où apparaissent de nombreuses indications scéniques, en tant qu'unité polysémique où s'entrecroise une multitude de sens possibles. Tissu de fragments d'autres textes, suscitant l'idée d'un travail infini, le texte abolit la séparation des genres et des arts. Duras éclaire sa perception du texte hybride de la façon suivante : « Je ne sais rien de la différence entre lire et écrire, entre lire, voir et entendre. Je n'aperçois plus rien de différent entre le théâtre et le cinéma, le cinéma et l'écrit, le théâtre et l'écrit » (Duras, 1977 : 23). *Le Navire Night* appartient au groupe de textes projetant en pleine lumière un tel type (Royer, 2001 : 74).

1. Chez Duras l'on voit aussi l'apport de la conception marxiste de la littérature selon laquelle la notion de genre est perçue comme celle propre à l'idéologie dominante, celle de la bourgeoisie, identifiée à une institution.

La remise en cause chez l'auteure de la notion de genre incite les chercheurs à se servir du concept d' « hybridité » qui concerne plusieurs domaines : celui du texte, du théâtre, du cinéma. Bien que Duras refuse de définir le statut de ses textes du point de vue générique, les critiques le font (*cf.* Burgelin et Gaulmyn, 2001). Voici l'un de leurs avis à ce propos :

> Des textes hybrides (c'est-à-dire, récit filmique, fiction journalistique, autofiction), [se situent] entre la fiction et la réalité, le discours oral et écrit, la lecture et l'écriture, ces œuvres [de Duras] se caractérisent par la contestation des structures narratives et la notion même du genre, par des renversements ironiques, par la fragmentation et la négation. Tous ancrés dans la réalité [...], ce sont des textes dont le langage factuel glisse vers un langage fictif et poétique, une écriture du désir (Murphy, 2000 : 107).

Chez Duras, les textes hybrides, qui commencent avec la parution de *Détruire, dit-elle* (1969), font partie de l'écriture poético-romanesque. Leur caractère suscite la confusion du lecteur car la même notion de texte « hybride » devient un synonyme du « récit filmique », « cinéma-texte », « scénario », « film script » ou « texte-film » (Gaspari, 2005 : 17). Ce sont des textes sans aucune mention générique et les films éponymes. En plus, il y a ceux qui ont été montés sur scène. Il est possible donc de parler de l'hybridité au sens strict du terme, se rapportant à l'existence du livre et du film éponyme ; et de l'hybridité incluant aussi la dimension théâtrale. Les mêmes textes, y compris *Le Navire Night*, peuvent être définis comme « hybrides » suivant les conceptions différentes : celle de l'écriture poétique ou celle de l'écriture filmique.

L'hybridité apparaît donc comme un concept technique qui a recours aux catégories schématisées telles que oral/écrit, poétique/romanesque, fictif/réel. Cependant, il paraît indispensable de rappeler que Duras a inventé son terme de *texte théâtre film*, qui déplace des catégories connues et évoque une dynamique au lieu de passer pour un produit strictement codé et classable. En outre, dans son optique, le *texte théâtre film* véhicule plusieurs systèmes sémiotiques (paroles, bruits, images, codes gestuels, mise en scène, écriture) et rend compte des changements potentiels du texte à travers des médias différents. Au nom d'un critère d'ordre matériel Duras opère une distinction entre texte, théâtre et film. Elle sépare trois lieux : page, scène et écran. Ce texte, en introduisant un doute sur l'histoire racontée, confirme l'incertitude sur le réel.

Dans *Le Navire Night*, toutes les pratiques (texte, théâtre, film) sont liées poétiquement. Indépendamment du décor, avec un film de même qu'avec une pièce de théâtre l'on reste toujours dans le même endroit, celui de la lecture-écriture d'un texte. Un texte, un film, une pièce de théâtre forment un seul espace voué à creuser l' « ombre interne » (Duras, 1980 : 64), où les lois inhérentes aux genres n'ont plus cours.

2. *Le Navire Night* comme « Texte-Théâtre-Film »

L'une des caractéristiques du *Navire Night* consiste en ce que Madeleine Borgomano appelle la « dérive des genres » (Borgomano, 2000). Cette œuvre est, à la fois, un texte (un livre publié en 1979), un film (tourné en 1978) et une pièce de théâtre (montée en 1979 par Claude Régy). Il manque l'indication générique, sauf l'unique mention « texte » sur la première de couverture de la réédition Folio de 1986 et la constatation suivante dans celui-ci : « […] c'est la mer sur laquelle passe le Night. Ce film » (*NN* : 36)[2]. Ce dernier fait écran au texte, l'illustre, s'inscrivant tout à fait dans la « théorie » de Duras.

Doué d'une nature indécise, indéterminée, *Le Navire Night* suggère un travail de recherche. Ainsi, *Le Navire Night* s'avère être, en même temps, un texte et un film que l'on lit, mais aussi que l'on dit. Duras n'invente pas l'histoire, ni le conflit. En revanche, elle reste attirée par les conditions et les moyens pour rendre le noir, l'invisible dans le texte. Dans la préface du *Navire Night*, l'auteure parle uniquement de l'activité des diseurs :

> Il y a seulement des tirets devant les phrases pour indiquer que le diseur devrait sans doute changer à tel ou tel moment du récit. […] Je pense que ces précautions, je les ai prises pour tenter d'effacer les traces du film afin d'éviter que le lecteur en passe par lui aux dépens de sa propre lecture (*NN* : 10).

Pour Duras, le visuel doit se réaliser par l'écoute afin d'être vraisemblable.

La femme de lettres cherche la généralisation de l'histoire. Son écriture se nourrit d'absence et de perte car « [É]crire ce n'est pas raconter des histoires. […] C'est raconter tout à la fois une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence » (Duras, 1987 : 35). Il n'est pas négligeable que de véritables « personnages » sont des voix. L'anonymat de ces derniers s'effectue de façon poétique, à travers la mise en scène de la voix, l'emploi du discours rapporté et de la troisième personne, la situation d'énonciation qui permet l'échange de répliques entre les diseurs. Ce procédé est effectué aussi par le rythme :

> – L'histoire est arrivée ?
> – Quelqu'un dit l'avoir vécue en réalité, oui.
> Et puis elle a été racontée par d'autres.
> Et puis elle a été rédigée.
> Écrite (*NN* : 28).

2. Les références à l'ouvrage analysé de Marguerite Duras (*Le Navire Night*) seront désignées par la mention *NN*, suivie du numéro de la page.

Le Navire Night réalise le principe de la mise en abyme en tant que théâtralisation de la voix. Tout commence par le « dialogue » sur le voyage en Grèce, dans lequel un *je* récitant, rapportant ses propres paroles, se met en scène, qui n'est qu'une reprise de la situation d'énonciation déjà passée. Une histoire implique l'autre, liée à un gouffre téléphonique. Cette dernière, construite par les dires rapportés, contient une diversité des voix. Invention de Duras, le *texte théâtre film* plonge ses lecteurs dans l'inconscient, dans la « chambre noire » (Duras et Gauthier, 1974 : 191), favorisant une richesse d'interprétation. Il reflète parfaitement le projet durassien de la « perspective multiple » d'après lequel la visualité ne reste pas considérée comme technicité, identifiée à transposition, adaptation, hypotypose ; mais comme théâtralité du langage, qui se traduit par la polyvalence de la voix ou bien la poétique des répétitions. Voici le fragment où s'accentue cette dernière :

> – Je vous avais dit qu'il fallait voir.
> Que vers midi le silence qui se fait sur Athènes est tel… avec la chaleur qui grandit…
> La ville se vide à l'heure de la sieste, tout ferme comme la nuit…
> … qu'il fallait assister à la montée du silence…
> Je me souviens, je vous ai dit : peu à peu on se demande ce qui arrive, cette disparition du son avec la montée du soleil…
> C'est là que cette peur arrive. Pas celle de la nuit, mais comme une peur de la nuit dans la clarté. Le silence de la nuit en plein soleil. Le soleil au zénith et le silence de la nuit. Le silence au centre du ciel et le silence de la nuit (*NN* : 21-22).

Dès le début du *Navire Night* sautent aux yeux les pronoms personnels *je/vous* : le *je* est utilisé comme une consonne d'attaque et *vous*, qui normalement ne porte pas un accent, reste marqué rythmiquement à cause des échos prosodiques du phonème [v] dans *vous* et voir. Le cadre dialogal, le fait de dire est associé à celui de voir. Le passage cité décèle le sens des notions de « voir » et de « silence » à deux niveaux, thématique et poétique.

Le refus de la représentation fait qu'il n'y a pas de figuration, de représentation, d'imitation de l'histoire. Les personnages se taisent et ce sont les diseurs capitaines-passeurs qui dirigent les mouvements du *Navire Night*. Il vaut la peine de remarquer que les lecteurs en réénonçant le texte deviennent diseurs, et incarnent, de cette façon, la « voix de lecture intérieure ». Et les diseurs, à leur tour, se révèlent des lecteurs de l'histoire. Les voix dans le texte s'écoutent et dialoguent.

3. La polyphonie des techniques « visuelles » et « poétiques »

Le Navire Night n'est pas une histoire racontée. Il s'écarte du modèle du récit traditionnel, si l'on perçoit la destruction durassienne comme morcellement, « désordre narratif », absence du sujet parlant. À travers celle-là, l'auteure voit la possibilité d'un nou-

vel attachement intime aux choses. *Le Navire Night* s'offre comme un *texte théâtre film* par excellence à condition d'interpréter le « théâtre » en tant que théâtralité du langage, la mise en scène de la voix. Dans ce type de film, le visible se crée non seulement à l'aide de l'image, mais aussi grâce à la parole, l'image ne prend son sens que du texte. Cette hybride *texte théâtre film* qui réalise l'idée de lire/écrire/parler et voir est gouvernée par quelques principes. Avant tout, suivant la dialectique durassienne, il est souhaitable de donner à comprendre l'inintelligible, d'exhiber la face cachée d'un moi enfoui. Ce qui compte, c'est de lire/dire le texte à haute voix ou de le réénoncer « silencieusement ». Il ne faut pas chercher à trouver du sens, mais essayer de saisir le texte. Ensuite, il s'avère indispensable de mettre en scène la voix, la parole car tout dépend de l'art de suggérer. Un élément capital se révèle également raconter, voir, écouter le silence ce qui signifie organiser la transmission du texte. Enfin, il convient d'assurer les « lectures illimitées » car la force du texte est dans un mouvement continu, dans des mots. Ainsi, le texte continue de s'écrire au théâtre et au cinéma.

Le Navire Night participe à la création de l'invisible qui passe à travers le texte par le biais duquel le cinéma est susceptible de sortir la voix, de traduire l'écriture. Il apparaît comme le « film des Voix », échappant aux lois de lecture générées par l'adaptation et la réécriture. C'est le mécanisme en jeu dans la transposition à la scène ou à l'écran qui impose des contraintes formelles précises. L'histoire devient la nécessité de privilégier la technique. Persuadée que le voir s'exprime par le dire et l'écouter, Duras n'interrompt pas le cours de la phrase en y projetant une figure du film, elle n'impose pas au texte les principes du montage filmique, elle ne le divise pas, mais, au contraire, elle garde le texte. De cette manière, l'auteure réinvente les notions de film, de cinéma, d'écriture.

Pour remettre en question toutes les catégories, la création de Duras n'a pas besoin de norme. Sa vision du *texte théâtre film* explique que l'écriture envahit tout et « reconceptualise » les notions de texte, de pièce de théâtre, de film. Écrire devient une activité pour dire l'indicible. Afin de le faire, il faut passer par le cinéma et le théâtre. Les composantes du *texte théâtre film* se contaminent, changent de nature et réinventent l'écriture, le théâtre, le cinéma. Le *texte théâtre film* se présente sous forme d'un espace artistique qui englobe le jeu, la lecture, le tournage d'un film, en se libérant des canons génériques.

Le *texte théâtre film* constitue, en quelque sorte, une appellation de l'écriture de Duras. Cela résulte, semble-t-il, de la sobriété, de l'hybridité, due à la dilution des conventions génériques, mais également de l'oralité et de ses liens avec le parlé et l'écrit. C'est pourquoi l'œuvre durassienne est « en marge des modes et des catégories » (Denès, 2006 : 289), échappant aux critères. La puissance de l'écriture durassienne se manifeste dans le texte qui n'est plus un écrit « figé », mais se réalise dans plusieurs approches à la fois. L'auteure a mené la recherche du livre à la scène et au film à travers ses romans et ses pièces de théâtre, revenant souvent sur les mêmes faits imaginaires, les mêmes personnages. Le choix d'un vocabulaire minimum, l'uti-

lisation fréquente du présent de l'indicatif, la phrase courte du type « didascalique », la répétition, l'articulation linéaire du dialogue et du récit composent le style de l'écrivaine cinéaste. Dans son œuvre, la parole tient lieu d'action. La narration laisse place à un récit scénique où le dialogue se substitue aux événements. L'écriture devient un film virtuel qui contient un nombre infini d'images :

> Le Navire Night
> – Aveugle, avance.
> Sur la mer d'encre noire (*NN* : 32).

Le non-voir, le rejet du voir scriptural est la condition nécessaire de l'avancement.

Le concept d'hybridité recouvre donc les champs conceptuels différents selon des critères appliqués. *Le Navire Night* se révèle un texte écrit pour le cinéma et également destiné au théâtre. Cette contradiction s'exprime par le fait que tout se limite au canon générique et, dans un contexte plus vaste, débouche sur les rapports texte/film. Le « voir » n'est pas descriptif, il ne prédétermine pas l'imaginaire des lecteurs. Ce voir est de nature rythmique, orale :

> Ils savent tous les deux que la distance n'est plus mesurable désormais entre celle-ci qui crie la nuit, fondue à la généralité du désir, celle défigurée du gouffre, et celle-là – qui serait elle ? – qu'il ne reconnaîtrait pas dans le voir, qu'il ne reconnaîtrait que les yeux fermés dans le noir du monde (*NN* : 38).

En conséquence, *Le Navire Night* déborde les techniques « visuelles » et « poétiques » et crée ses propres valeurs, comparables à celles du poème. Citant Duras, « il n'y a d'écrit que l'écrit du poème » (Duras, 1993 : 218). La « poésie » de ses textes se trouve dans le langage, non conventionnel, émotif, plein de blancs et de pulsions (*cf.* Bouthors-Paillart, 2002). Ce qui pousse Dominique Denès à qualifier l'écriture durassienne en ces termes : « moins de logique, de rhétorique, de narration fera désormais le lit à plus de dissipation, d'émotion, d'instinct, de vie intérieure, de poésie » (Denès, 2006 : 289).

Ainsi, le *texte théâtre film* est moins une indication générique qu'une activité du langage. C'est cette spécificité qui justifie de rapprocher le concept durassien de *texte théâtre film* et celui de poème, élaboré par Henri Meschonnic (1983) qui l'emploie pour désigner une « éthique en acte de langage » (Meschonnic, 2001 : 40). Ce sont des phrases elliptiques, des formes nominales, la parataxe qui privilégient les associations connotatives au lieu des liens logiques. Les vides et la polyphonie des voix permettent de rendre le message plus suggestif. En plaçant la création littéraire du côté de la nuit, du personnel, du subjectif, Duras semble confirmer l'opinion selon laquelle « le poème n'est pas le dit d'une chose vue, mais le dire d'une vision » (Meschonnic, 1994 : 112). Ses traits constituent une formule inédite du lyrisme à travers un dialogue rigoureux sensibilisant à la vulnérabilité des êtres.

La revendication de la spontanéité, qui exclut l'analyse, entraîne la subversion des genres et la transgression des limites du langage dans l'univers durassien. C'est pour cette raison que l'hybridité s'exprime par l'invention et la découverte de l'inconnu. Elle reste traitée non seulement en tant que dimension « visuelle » de l'écriture mais aussi intertextualité thématique et générique. D'après Alain Arnaud, ce qui décide de l'originalité de l'écrivaine, c'est l' « irrespect des limites des genres entre [...] la vie et les œuvres, le public et le privé, enfin entre l'écrit et l'oralité » (Arnaud, 2001 : 88). Dans *Le Navire Night*, l'hybridation du discours littéraire s'opère par la saturation d'éléments hétérogènes, appartenant à des genres, des registres et des arts différents. La rhétorique durassienne de l'hybridité est ainsi mise à nu.

BIBLIOGRAPHIE

Alazet B., Harvey R., Blot-Labarrère Ch. 2002. *Marguerite Duras : la tentation du poétique*. Paris. Presses Sorbonne Nouvelle.

Arnaud A. 2001. La transgression des genres. In Harvey S. & Ince K. *Duras, femme du siècle*. Amsterdam et New York. Rodopi. 87-103.

Borgomano M. 2000. L'œuvre de Marguerite Duras et la dérive des genres. In Dambre M. & Gosselin-Noat M. *L'Éclatement des genres au XXe siècle*. Paris. Presses Sorbonne nouvelle. 211-220.

Bouthors-Paillart C. 2002. *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*. Genève. Droz.

Burgelin C. & Gaulmyn de P. 2001. *Lire Duras : écriture, théâtre, cinéma*. Lyon. Presses universitaires de Lyon, coll. « Lire ».

Chalonge de F. 2002. Genre, texte, sujet : quelques enjeux de l'écriture durassienne dans les années 70. In Alazet B., Harvey R., Blot-Labarrère Ch. *Marguerite Duras : la tentation du poétique*. Paris. Presses de la Sorbonne Nouvelle. 163-174.

Clerc J.-M. & Carcaud-Macaire M. 2004. *L'Adaptation cinématographique et littéraire*. Paris. Klincksieck.

Denès D. 2006. Les gauchissements de l'écriture durassienne. In Cousseau A. & Denès D. *Marguerite Duras, marges et transgressions.* Nancy. Presses Universitaires de Nancy. 289-294.

Duras M. 1977. *Cahiers Renaud-Barrault* 95. 23.

Duras M. 1979. *Le Navire Night – Césarée – Les Mains Négatives – Aurélia Steiner*. Paris. Mercure de France, coll. « Bleue ».

Duras M. 1980. *Les Yeux verts*. Cahiers du Cinéma 312-313.

Duras M. 1987. *La Vie matérielle*. Paris. P.O.L.

Duras M. 1990. *Le Magazine Littéraire* 278. 18.

Duras M. 1993. *Le Monde extérieur*, *Outside 2*. Paris. POL.

Duras M. & Gauthier X. 1974. *Les Parleuses*, entretiens avec Xavière Gauthier. Paris. Gallimard.

Gaspari S. 2005. *Formes en mutation : le cinéma « impossible » de Duras*. Rome. Aracne.

Meschonnic H. 1983. Rythme, discours, subjectivité et Rythme, théorie du langage, poétique de la société. In Maurand G. *Le Rythme, Avec Henri Meschonnic*. Toulouse. Université de Toulouse le Mirail.

Meschonnic H. 1994. Claudel et l'hiéroglyphe ou la Ahité des choses. In Mathieu-Castellani G. *La pensée de l'image*. Saint-Denis. Presses Universitaires de Vincennes. 99-117.

Meschonnic H. 2001. *Célébration de la poésie*. Paris. Verdier.

Murphy C. J. 2000. Écrire, dit-elle : Marguerite Duras sur l'écriture. *Dalhousie French Studies* 50. 105-117.

Quiriconi S. 2005. M. D. : théâtre. In Alazet B. & Blot-Labarrère Ch. *Cahiers de L'Herne. Marguerite Duras*. Paris. L'Herne. 173-174.

Reboul A.-M. & Sánchez-Pardo E. 2016. *L'Écriture désirante : Marguerite Duras*. Paris. L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires ».

Royer M. 2001. L'Écriture du vécu : L'œuvre paralittéraire de Marguerite Duras. In Harvey S. & Ince K. *Duras, Femme du siècle*. Amsterdam et New York. Rodopi. 73-86.

Selao Ch. 2003. De l'identité métisse à l'écriture hybride. *Spirale : arts – lettres – sciences humaines* 193. 26-27.

Le Navire Night : a mixture of genres and arts

ABSTRACT: The works of Marguerite Duras show visible hybridity, broadly understood as a mixture of genres, correspondence of the arts, or intertextuality. Her texts reflect, *par excellence*, this tendency because they keep departing from classical forms. Consequently, the same text can be interpreted as a novel, screenplay, or film. This transgression seemingly results from the versatility of changing artistic interests of Duras, who, while writing, was fascinated by film-making and all possibilities of experimentation. The transgression is confirmed by a kind of polyphony of voices in her works, which makes them both extremely suggestive and open. A prime example of this technique is *Le Navire Night*. According to the concept of poetical-novelistic or cinematic writing, it can be seen as a 'hybrid' work. Therefore, *Le Navire Night* is sometimes read as a poem as understood by Henri Meschonnic, referring to the creativity of the author, especially in the field of language.

Keywords: Duras, hybridity, mixture, inventiveness, transgression.